Literatura e cinema – o caso de *Vidas Secas*

Por **RANDAL JOHNSON***

Um inventário das diferenças e semelhanças entre o romance e o filme a partir do exame de seus códigos específicos

As relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. Embora questões relacionadas a adaptações e a diferenças entre os dois modos de expressão artística tendam a dominar discussões sobre o assunto, uma perspectiva mais compreensiva teria de ser multifacetada, incluindo, por exemplo, filme sobre escritores, sejam eles documentários ou filmes de ficção, sejam de longa ou curta metragem.

Nesse sentido poderíamos pensar, por um lado, em curtas como *O enfeitiçado* (1968) e *O sereno desespero* (1973), de Luiz Carlos Lacerda, que tratam de Lúcio Cardoso e Cecília Meireles, respectivamente[i]. Por outro, filmes como *O homem do pau-brasil* (1982), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Bocage: o triunfo do amor* (1997), de Djalma Limongi Batista, representam certos aspectos da vida e obra de Oswald de Andrade e Bocage, respectivamente, mas não se trata nem de "adaptações" nem de biografias cinematográficas *stricto sensu*.

Inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas. *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, tem como ponto de partida o verso de Fernando Pessoa "viajar, perder países", embora não haja mais referências a Pessoa no filme[ii]. Num sentido mais explícito, poderíamos pensar no caso de *Exu-Piá: coração de Macunaíma* (1985), de Paulo Veríssimo, que dialoga não só com o romance de Mário de Andrade, mas também com o filme de Joaquim Pedro de Andrade (1969) e a montagem teatral de Antunes Filho (1979), sem ser, contudo, uma "adaptação" cinematográfica.

Referências ou alusões fílmicas à literatura podem ser orais, visuais, ou até escritas (por exemplo, um plano em que a câmera focaliza um livro ou uma página de livro). Em *História de Lisboa* (1994), de Wim Wenders, a personagem principal lê poemas de Fernando Pessoa e uma figura representando Pessoa aparece pelo menos duas vezes nas ruas de Lisboa durante a filmagem. Há um momento em *Bicho-de-sete-cabeças* (2001), de Laís Bodansky, em que a câmera focaliza, do ponto de vista do jovem internado, versos de Arnaldo Antunes rabiscados na parede de um manicômio.

E o que dizer de um filme como *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, que constrói o roteiro com trechos dos *Autos da devassa* e de poemas de Cecília Meireles e dos poetas envolvidos na Inconfidência Mineira? Ou *Como era gostoso o meu francês* (1972), de Nelson Pereira dos Santos, que é pontuado, com efeito irônico, por citações de exploradores, cronistas e jesuítas como Nicolau Durand de Villegaignon, Jean de Léry e Manuel da Nóbrega?[iii]

Também teríamos de incluir, numa discussão mais abrangente das relações entre literatura e cinema, uma série de questões envolvendo roteiros, desde escritores que participam de sua elaboração até o *status* literário que alguns roteiros ganham, mesmo em medida limitada, ao serem publicados. E há ainda os casos de cineastas que escrevem romances e romancistas que fazem filmes. Poderíamos pensar, por exemplo, em Glauber Rocha, cujo romance *Riverão Sussuarana* (1977) dialoga explicitamente com *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Aliás, Guimarães Rosa e sua personagem Diadorim figuram no romance de Glauber.

E isso sem mencionar o inegável impacto que o cinema tem sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos. Basta pensar, por exemplo, na prosa dita "cinematográfica" de Oswald de Andrade ou Antônio de Alcântara Machado, em romances como *Operação silêncio* (1979), de Márcio Souza, que tematiza o cinema de múltiplas formas, e

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

Camilo Mortágua (1980), de Josué Guimarães, que usa o cinema como elemento temático e estruturador, ou num caso como o do escritor argentino Manuel Puig, que disse em várias ocasiões que, quando era menino numa pequena cidade na Argentina, seu maior desejo era ser um filme, porque a realidade que ele via na tela era mais bonita do que a realidade que o circundava. E a importância do cinema em sua obra está mais do que evidente em romances como *A traição de Rita Hayworth* e *O beijo da mulher-aranha*. Enfim, as variações e as possibilidades de inter-relacionamento dos dois meios de expressão artística são praticamente infinitas, e longe de mim pretender esgotá-las nestas poucas páginas. Passemos às adaptações.

Da literatura ao cinema

No final do ensaio *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, o crítico José Carlos Avellar escreve: "A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer".[iv]

Com sua costumeira perspicácia, Avellar aponta nesse trecho tanto o problema enfrentado por muitos observadores (leigos e profissionais) da relação entre a literatura e o cinema quanto uma chave para uma compreensão mais rica dessa mesma relação.

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na "fidelidade" da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.

Falando de *A hora da estrela*, novela de Clarice Lispector (1977) filmada por Suzana Amaral (1985), por exemplo, Geraldo Carneiro escreve: "Para evitar mal-entendidos, esclareço que *A hora da estrela* é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector […] arriscaria afirmar que o filme é extraordinariamente insatisfatório".[v]

Referindo-se ao mesmo filme, Luiza Lobo opina: "Ao ser retratado na tela, este enredo [do livro] ignora a riqueza da narração, de certos diálogos e os meios-tons da descrição, no sutil universo de significações constantes do texto de Clarice, que não podem ser transmitidos pela câmera".[vi]

Sobre o livro e o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado e Bruno Barreto, respectivamente, Ana Cristina de Rezende Chiara diz: "não faço uma pergunta mas uma constatação: o livro me parece melhor que o filme. Isso apesar de o filme ser um belo filme. Belo porque tem eficácia narrativa, conseguindo resumir a massa discursiva de Jorge à espinha dorsal da trama";[vii]

Em todos esses casos, os filmes sob análise são julgados criticamente porque não fazem o que os romances fazem, porque, de um modo ou de outro, não são "fiéis" à obra-modelo.

Na realidade, isso é um falso problema, que só se coloca sob certas condições. Não é, por exemplo, um problema para o espectador que não conhece a obra original. De modo geral, também não é um problema quando se trata de uma obra literária pouco conhecida ou valorizada. Será que alguém se preocupa com o fato de *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, ser uma adaptação da novela *História para se ouvir de noite*, de Guilherme Figueiredo? Ou de *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (1953), basear-se num romance de Maria Camila Dezonne Pacheco Fernandes? Que me conste, não houve grandes discussões em torno do fato de um dos melhores filmes brasileiros desde a retomada de

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

produção em meados dos anos 1990, *Os matadores*, de Beto Brant (1997), ser adaptado de um conto de Marçal Aquino, que também colaborou no roteiro do filme.[viii]

A insistência na "fidelidade" – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer[ix]. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz.

Tomemos como exemplo o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), e a sua versão cinematográfica, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), duas obras-primas dentro de seus respectivos movimentos artísticos e culturais. A rapsódia de Mário abre com as seguintes palavras: "No fundo do mato virgem, nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma".[x]

Há uma série de coisas que poderiam ser comentadas aqui: a criação de um espaço mítico, o nascimento miraculoso ("filho do medo da noite"), a composição racial, a feiura do herói.

Quem conhece o filme de Joaquim Pedro sabe que o diretor optou por uma interpretação cômica dessa abertura, com um travestido Paulo José dando à luz um "herói" representado por Grande Otelo. Sabe também que optou por uma definição geográfica mais concreta, pelas palavras do narrador, em *off*, no final da primeira sequência: "Foi assim, no lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma […]". Sabe, além disso, que optou por uma caracterização mais negativa do herói, quando a mãe, dando-lhe um nome, diz "nome que começa com *Ma* tem má sina", uma caracterização tirada do capítulo VII, "Macumba", do romance[xi]. Mas quero chamar a atenção para o que acontece *antes* da primeira sequência, durante os letreiros.

Os letreiros são sobrepostos a um fundo verde e amarelo, obviamente representando uma floresta. A música que acompanha os letreiros é a marcha patriótica *Desfile aos heróis do Brasil*, composta por Heitor Villa-Lobos. A letra da música começa e termina com os versos seguintes:

Glória aos homens que elevam a pátria
Esta pátria querida que é o nosso Brasil
Desde Pedro Cabral que a esta terra
Chamou gloriosa num dia de abril…

Esta terra do Brasil surgindo à luz
Era taba de nobres heróis

Antes da primeira imagem fotográfica do filme, portanto, as cores e a música, dois elementos que a literatura só pode expressar por meio da linguagem verbal, combinam com a letra da música para estabelecer o universo temático do filme – a questão do herói brasileiro –, mas introduzem outras conotações ligadas ao nacionalismo musical de Villa-Lobos, ao modernismo e ao envolvimento dos intelectuais e artistas modernistas com o Estado Novo de Getúlio Vargas. Fidelidade? Uma questão irrelevante.

Uma insistência na fidelidade também geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados. Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo lugar. Quando o Cinema Novo surgiu no final dos anos 1950, começo dos anos 1960, posicionou-se em relação a determinadas tradições cinematográficas e não em relação aos problemas enfrentados pelo campo literário.

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

Isso não significa, é claro, que não tenha se utilizado de certos aspectos de outros campos ou que tenha deixado de se posicionar quanto a outras questões sociais mais amplas. O que significa é que, vista desse ângulo, a insistência na "fidelidade" perde sentido. Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo.

É muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação, como quer Robert Stam, como uma forma de dialogismo intertextual; ou como quer James Naremore, que vê a adaptação como parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos (o romance Macunaíma, por exemplo, já foi transformado em enredo de escola de samba, filme, peça teatral, e em uma forma cinematográfica metadiscursiva, tornando-se parte de uma mitologia cultural nacional); ou como Darlene Sadlier, que propõe levar em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação; ou ainda como José Carlos Avellar, com a metáfora do *desafio* dos cantadores do Nordeste, que improvisam livremente em torno de um determinado tema.

Vidas Secas no cinema

A leitura cinematográfica que Nelson Pereira dos Santos faz do romance de Graciliano Ramos não pretendia, originalmente, ser apenas uma adaptação de uma obra-prima da literatura nacional; queria também ser uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira. Como o próprio diretor observou em 1972: "Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas Secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje".[xii]

O filme foi merecidamente louvado como uma obra-prima da primeira fase do Cinema Novo, e em geral é considerado uma adaptação relativamente "fiel" do romance de Graciliano. No entanto, em seu diálogo com o romance de Graciliano, Nelson Pereira dos Santos se aproveitou de seu privilégio criativo e modificou certos elementos em busca de sua própria *prise de position* no campo cinematográfico.

Vidas secas foi publicado originalmente como uma séria de contos relativamente autônomos, cuja unidade vem do fato de eles terem em comum o meio e a continuidade das personagens. Se, como muitos críticos sugerem, o romance é desmontável[xiii], então o filme "desmonta" seu material básico em uma narrativa coerente e até mais linear. Por exemplo, o filme agrupa alguns capítulos que no romance estão separados. Os acontecimentos dos capítulos 3 ("Cadeia") e 8 ("Festa"), ambos passados na vila, estão juntos no filme. O *flashback* no capítulo 10 ("Contas"), em que Fabiano se lembra de dificuldades anteriores com o cobrador de impostos, ocorre no filme antes dos outros acontecimentos na vila. O encontro de Fabiano com o Soldado Amarelo (capítulo 11) ocorre antes da morte de Baleia (capítulo 9). O diretor também adicionou seus próprios elementos ao filme, especialmente na sequência da cadeia.

Essa sequência encapsula as diferenças denotativas entre o romance e o filme, sintetizando os temas principais do filme por meio da criação de um núcleo estrutural que irradia significados e estabelecendo um espaço político que ressoa intertextualmente pelo filme. Além disso, ela desenvolve uma relação dialógica com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no romance de Graciliano Ramos. Nesse sentido, o filme constituir uma leitura crítica e criativa da obra original. A sequência também representa um microcosmo das estruturas econômicas, políticas e culturais do Nordeste, abstraídas de tal forma que ela trata não só da opressão de um homem e de sua família, mas também de mecanismos mais generalizados de opressão.

A sequência é composta de 37 planos divididos irregularmente entre três espaços físicos distintos: 14 planos retratam Fabiano e outro prisioneiro na cadeia; 13 mostram a celebração do bumba-meu-boi diante de autoridades locais; 8 revelam Vitória e os dois garotos na escadaria da igreja, esperando o retorno do pai e da cachorra Baleia, que também desapareceu; 2 planos revelam soldados na porta da cela.

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

Estruturas de poder

Em sua análise estrutural do romance de Graciliano, Affonso Romano de Sant'Anna isola dois grupos de personagens disjuntivos: o primeiro grupo é composto de Fabiano e sua família; o segundo grupo é o do "mundo lá fora", isto é, todos os elementos hostis ao primeiro grupo. Entre os dois grupos, Affonso observa, "não há sistema de trocas, senão um mecanismo de opressão e bloqueio"[xiv].

O bloqueio entre os dois grupos é unidirecional, e o mecanismo de opressão funciona de cima para baixo. Podemos repensar esses dois grupos em termos de uma hierarquia de poder baseada nos cinco níveis de poder distintos que estão presentes na sequência da prisão: 1) o poder econômico (representado pelo fazendeiro), 2) o poder civil (o prefeito), 3) o poder militar (os soldados), 4) o poder religioso (o padre e a Igreja) e 5) os sem-poder (Fabiano, Vitória e os participantes do bumba-meu-boi). Um sexto agrupamento, composto do outro prisioneiro e dos jagunços, encontra-se fora dessa hierarquia de poder e representa uma ameaça à sua estabilidade.

O bloqueio mencionado antes existe entre os primeiros quatro grupos e o quinto. Ele é unidirecional, já que os primeiros quatro grupos têm acesso ao "espaço" ocupado pelo quinto, porém o inverso não se passa. Há muito pouco intercâmbio entre eles, a menos que sejam governados por sinais de dominação, autoridade e repressão.

A distinção hierárquica entre os primeiros dois níveis de poder não está clara, já que não sabemos se o prefeito também é um fazendeiro, ou se o fazendeiro tem mais poder que o prefeito. Nessa sequência eles estão ao lado um do outro, no mesmo nível. No entanto, está claro que os militares e a Igreja estão subordinados tanto ao prefeito quanto ao fazendeiro, e desempenham uma função de mediadores entre a camada mais alta e a mais baixa na estrutura do poder.

O fazendeiro tem uma posição (aparentemente) ambivalente. Enquanto, num sentido positivo, ele dá a Fabiano e sua família a oportunidade de trabalharem em sua fazenda, seu papel é principalmente negativo. Ele é o proprietário ausente que compra a mão-de-obra de Fabiano. Enquanto é vantajoso economicamente, ele emprega Fabiano como vaqueiro, mas, assim que a seca retorna, manda-o embora. Além de pagar uma miséria ao vaqueiro (um bezerro de cada quatro), o fazendeiro também explora Fabiano, cobrando juros altos sobre o dinheiro emprestado a ele durante o ano. Portanto, sua atividade econômica é baseada não só na fazenda, mas também na usura.

Como já sugeri o papel do prefeito dentro da estrutura de poder traçada no filme não é bem definido. Na sequência da prisão, ele está claramente alinhado com o fazendeiro durante o bumba-meu-boi, em que os dois estão sentados lado a lado na varanda, recebendo as oferendas simbólicas dos participantes. Mais tarde, quando os jagunços entram na cidade para libertar o prisioneiro que ocupa a cela com Fabiano (no romance há referências a um bêbado), o prefeito e o fazendeiro vão à prisão juntos e dão ordens aos soldados para que soltem o outro prisioneiro. O fazendeiro vê Fabiano e manda soltá-lo também. O prefeito tem alguns subordinados, como o cobrador de impostos, que no começo do filme impede que Fabiano venda a sua carne de porco na vila. Portanto, ele compartilha o poder econômico com o fazendeiro, e as duas figuras são essencialmente permutáveis.

Representantes do poder militar aparecem em apenas dois planos da sequência, e o Soldado Amarelo não aparece, apesar de ter a responsabilidade imediata pela prisão de Fabiano. No terceiro plano, o soldado que prendeu o vaqueiro fecha a porta da cela e no sexto plano ele manda Fabiano se calar. No entanto, o poder militar se difunde em toda a sequência. O espaço físico retratado – a cadeia – é um espaço militar.

O poder militar serve uma função intermediária entre as classes dominantes (o prefeito, o fazendeiro) e o povo, por meio da separação, do isolamento e da marginalização deste por aquelas. Seu papel intermediário é crucial, e é reconhecido por Fabiano mais tarde na narrativa. Quando o vaqueiro encontra o Soldado Amarelo na caatinga, ele levanta sua peixeira para atacar, mas logo a abaixa, dizendo: "Governo é governo". Assim Fabiano expressa o fatalismo do sertanejo que percebe que o soldado que o humilhou nada mais é do que um representante de níveis mais altos de autoridade. Como Fabiano pensa no romance, "O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele"[xv].

A outra forma intermediária de poder no filme, o poder religioso, está presente nessa sequência somente por sua ausência. Vitória, abandonada e só, espera Fabiano sentada na calçada em frente da igreja, que não oferece consolo à sua dor (nem a de Fabiano). Nesse sentido, o filme faz uma crítica sutil ao papel opressivo da religião na pequena comunidade. Numa

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

sequência anterior do filme, a entrada de Fabiano na igreja não lhe foi *negada*; ele simplesmente *não pôde* entrar por causa da multidão. Planos de Baleia e dos garotos espremidos entre as pernas dos fiéis revelam a igreja como um lugar repressor e pouco convidativo. O padre também serve como um intermediário entre as classes dominantes e os jagunços, que, ao entrar na cidade para libertar um deles da prisão, acordam o padre e o mandam chamar o prefeito e o fazendeiro.

O quinto nível na hierarquia de poder é definido politicamente por sua impotência, economicamente por sua falta de posses além de sua mão-de-obra, e culturalmente por sua criação de formas culturais diretamente ligadas a sua experiência de trabalho. Esse nível também se define pela falta de linguagem, e linguagem é poder[xvi]. Fabiano e sua família são, naturalmente, os representantes principais desse nível, porém os participantes do bumba-meu-boi também pertencem a esse grupo.

No romance, no episódio da cadeia Fabiano pensa que, se não fosse sua esposa e filhos, "[ele] entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o Soldado Amarelo"[xvii]. Apesar de, no romance, Fabiano não ter a oportunidade de se vingar, no filme essa opção lhe é oferecida. Há outro prisioneiro – uma figura enigmática – na cadeia com Fabiano.

Ele cuida das feridas do vaqueiro, e o conforta durante a longa noite. Em contraste com Fabiano, que faz caretas de dor e xinga os carcereiros, o prisioneiro, apesar de também estar ferido, não demonstra sinais de dor ou de medo. Ele não diz uma palavra. Quando não está ajudando Fabiano, calmamente olha pela janela da cadeia. Ao nascer do sol, o bando ao qual ele pertence entra na cidade e o solta, levando à libertação de Fabiano. Eles voltam a se encontrar mais tarde na estrada fora da cidade, onde o jovem oferece seu cavalo a Fabiano e o convida a se juntar ao bando. O vaqueiro recusa, sentindo, talvez, uma responsabilidade maior por sua família.

Como já notei, o bando representa um grupo que está fora da hierarquia de poder e uma ameaça à sua estabilidade. No entanto, é nesse ponto do filme que o diretor se vale de sua liberdade criativa para transformar, por coerência ideológica, um dos elementos do texto original. Primeiramente, o diretor *abstraiu* o bando armado. A abstração do bando armado é alcançada, em primeiro lugar, por sua descaracterização visual.

O cangaceiro (mencionado no romance) tem uma longa história no cinema brasileiro, desde *Filho sem mãe* (1925), de Édson Chagas. O clássico *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), consagrou o filme de cangaço como um gênero brasileiro. Essa tradição institucionalizou certa modalidade de representação do objeto e certo modo de identificar o cangaceiro em sua representação visual. Em outras palavras, ela desenvolveu uma *iconologia* específica para a representação do cangaceiro: a figura com o chapéu de meia-lua cravado de estrelas, cinto de balas cruzando o peito. A maioria dos membros do bando armado em *Vidas secas* não tem essas características visuais.

Em segundo lugar, a abstração do bando é alcançada pelo silêncio: simplesmente não sabemos quem eles são, o que fazem, de onde vêm ou para quem trabalham. Fica claro *apenas* que eles representam uma ameaça e uma alternativa às classes dominantes. Portanto, o diretor, com essa abstração, traz para o filme uma opção meramente latente no romance: a resistência armada. Essa opção é reforçada num plano de Fabiano a cavalo, filmado de baixo, com um rifle em suas mãos. Apesar do fato de o vaqueiro rejeitar essa opção, a imagem permanece viva no discurso fílmico.

A questão cultural

Aos diversos níveis da hierarquia de poder correspondem diferentes formas de produção cultural. A sequência da cadeia torna explícita a ideologia implícita na estrutura social e em certas manifestações culturais. A cultura de elite é representada pelas lições de violino clássico dadas à filha do fazendeiro no começo do filme. Essa sequência – que ocorre quando Fabiano vai à vila num carro de boi – também oferece um exemplo do sutil humor do diretor. A trilha sonora do filme é engenhosa, proporcionando um momento de "uso estrutural do som"[xviii].

O som não diegético das rodas do carro de boi acompanha os letreiros do filme. Mais tarde o som é diegetizado quando vemos Fabiano no carro de boi e ouvimos o som ao mesmo tempo. Nesse ponto o som faz parte de um trocadilho aural no qual o ranger do carro de boi se modula ao som do violino arranhado. No decorrer do filme, o som do carro de boi torna-se uma espécie de sinédoque auditiva que encapsula o Nordeste, por meio de sua denotação (o carro de boi evoca o atraso técnico da região) e de sua conotação: o som, que é muito desagradável, constitui por si só uma estrutura agressiva.

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

Simultaneamente, a roda opera como metáfora, lembrando, em sua circularidade, os períodos cíclicos de seca na região. Na sequência do violino, o som do carro de boi modulado ao som do violino equipara a cultura de elite com a repressão.

A cultura popular está em oposição à cultura de elite, e é representada na sequência pelo bumba-meu-boi. O boi está presente no filme inteiro. O som de um carro de boi abre e fecha o texto fílmico; na metade do filme, a data "1941" é sobreposta a um boi de barro esculpido por um dos meninos. Quando chega a hora de Fabiano decidir se deve ou não unir-se ao bando, sua decisão é influenciada pelo som de um sino de vaca; decide não matar o Soldado Amarelo em parte porque escuta um dos últimos bois sobreviventes na caatinga. Fabiano faz para a família sandálias de couro de boi; a família depende do rebanho para comer. Em resumo, a própria sobrevivência da família depende do boi.

O bumba-meu-boi – que não aparece no romance de Graciliano – é uma festa folclórica tradicional em que o povo simbolicamente divide um boi e o oferece aos dignitários locais. De acordo com Mário de Andrade, o culto do boi é: 1) reminiscente dos ritos míticos de vegetação que refletem a preocupação do povo com a generosidade da terra; e 2) um valor moral derivado da tradição religiosa e da atividade econômica. Em sociedade mais modernas o culto perdeu sua *poesis* primitiva e muito de sua significância mitológica, porém o significado social do boi permanece.

"A valorização do Boi reflete [...] o inconsciente coletivo, preso ao que [Mário de Andrade] considera "forças vitais" [...] o boi é a própria participação do homem no trabalho cotidiano das zonas do gado, é visto por ele como um prolongamento seu, como quem comunica através do aboio"[xix]

O bumba-meu-boi, portanto, é uma expressão da coletividade social e econômica, um totem que reflete a estrutura socioeconômica e os valores mais profundos daqueles que participam da festa. Em *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos utiliza o boi e a cultura popular num sentido crítico, e não num sentido meramente representativo.

Apesar da natureza aparentemente *festiva* do bumba-meu-boi, um bloqueio permanece entre os participantes e as autoridades. A natureza repressiva do evento é revelada pela justaposição do som e da imagem, que contrasta a celebração com imagens de Fabiano sofrendo atrás das grades. Quando os participantes finalmente dizem "Vamos cortar o boi", a câmera focaliza Fabiano. Quando o boi é divido e simbolicamente servido à classe dominante, Fabiano também o é.

O bumba-meu-boi pode ser visto, nesse contexto, como uma representação cerimonial ou a encenação de uma situação opressora, porque os participantes oferecem ao opressor, simbolicamente, não apenas o produto de seu próprio trabalho, mas também eles mesmos. Nesse sentido, a cultura popular é ambígua. Enquanto oferece um contraponto à cultura de elite, ela também pode alienar o povo por simplesmente representar, em vez de desafiar, a sua opressão.

Equivalências formais

Para entender e apreciar completamente as diferenças e semelhanças entre o romance e o filme *Vidas secas* devemos examinar os códigos pelos quais suas respectivas mensagens são transmitidas. Uma das áreas nas quais o filme é imaginativamente "fiel" ao romance diz respeito ao ponto de vista. O romance de Graciliano é contado de um ponto de vista subjetivo na terceira pessoa. Ele usa um estilo indireto livre, isto é, um modo de discurso que começa na terceira pessoa ("ele pensou") e depois se modula a uma apresentação mais ou menos direta, mas ainda na terceira pessoa, dos pensamentos e sentimentos de uma personagem.

O discurso de *Vidas secas* é altamente subjetivado, no sentido de que a maioria do material verbal é articulada do ponto de vista das personagens. Cinco dos capítulos levam o nome da personagem cuja perspectiva os domina; outros quatro são dominados por Fabiano. Ao mesmo tempo, dentro de capítulos particulares, existe um tipo de subsistema de perspectivas numa hierarquia de poder, começando com Fabiano e passando por Vitória, os meninos e, às vezes, cachorro Baleia.

O romance *Vidas secas* se caracteriza por uma intensa empatia imaginativa pela qual o autor se projeta em personagens bem diferentes dele mesmo. Num *tour de force*, o narrador até mesmo psicologiza a cadela Baleia, chegando ao ponto de lhe dar visões de um paraíso canino. No entanto, o narrador não se limita estritamente à consciência de suas personagens; ele a inclui e transcende. Por exemplo, ele faz alusões que sem dúvida estariam além do entendimento de suas personagens (como a comparação de Fabiano de si mesmo com um "judeu errante"), ou detalha a confusão das personagens (a tentativa semicômica de Fabiano de inventar uma mentira apropriada para Vitória sobre o dinheiro que perdeu num jogo de cartas), ao mesmo tempo que deixa claro que o narrador não compartilha essa confusão.

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

No filme, o monólogo interior no estilo indireto livre desaparece, cedendo lugar a diálogos diretos e esparsos. A luta interna de Fabiano com a linguagem, por exemplo, não existe; o que recebemos é o *fato* de sua inarticulação. A falta de comunicação verbal de Fabiano e Vitória é relatada por meio de uma "conversa", durante a qual eles estão sentados ao redor do fogo, escutando a chuva cair e falando simultaneamente sem escutar um ao outro.

Porém, Nelson Pereira dos Santos mantém o que se pode chamar de distribuição democrática da subjetividade. Fabiano, Vitória, os garotos e a cachorra são todos subjetivados pelo filme. Essa subjetivação opera em diversos registros cinematográficos. O filme explora, classicamente, o campo/contracampo, que alterna a pessoa que vê com o que a pessoa presumivelmente vê. Essa técnica é usada com os quatro protagonistas humanos e com a cachorra. Uma sequência alterna planos de Baleia olhando e arfando com planos do preá correndo para o mato.

O filme também subjetiviza por meio de movimentos de câmera: *travellings* com a câmera na mão evocam a experiência de cruzar o sertão; um movimento vertiginoso sugere a tontura e queda do menino mais novo. Outras técnicas envolvem exposição (um plano do sol cega e tonteia o personagem); foco (a visão de Baleia fica fora de foco depois de Fabiano lhe dar um tiro); e ângulo (o menino mais velho inclina sua cabeça para ver a casa, e a câmera também se inclina). Também vale a pena notar que a câmera filme a cachorra e os meninos em seu próprio nível, sem condescendência. A cinematografia de Luis Carlo Barreto é seca e áspera como o sertão. De fato, é comum dizer que ele "inventou" um tipo de luz apropriado ao cinema brasileiro. Em resumo, o estilo de Graciliano Ramos, um estilo idealmente feito para exprimir estados psicológicos, sensação física e experiência concreta, é traduzido com sucesso para o filme.

No romance, a sequência da prisão cria um espaço psicológico (o resmungo desconexo de Fabiano e sua tentativa angustiada de articular sua raiva) que é social e político em um nível secundário. O filme, por outro lado, desenvolve um espaço predominantemente social e político (mostrando o *fato* da opressão de Fabiano) que é implicitamente psicológico.

A sequência alterna entre câmera subjetiva (por exemplo, Fabiano olhando para o outro prisioneiro e vice-versa), câmera objetiva (planos de Vitória escadaria da igreja) e trechos semidocumentários (o bumba-meu-boi) como meio de contrastar a realidade (social) objetiva da situação do drama pessoal de Fabiano. A justaposição de som e imagem (como o som do festival acompanhando a imagem de Fabiano ou de Vitória em frente da igreja) torna explícita a marginalização dos protagonistas, que são excluídos das festividades e, por extensão, da sociedade brasileira como um todo. O sacrifício simbólico de Fabiano pela justaposição do som de um espaço sobre a imagem de outro já foi mencionado.

A luz sequência (e de todo o filme) é natural. Primeiro, a cela é iluminada pela luz que entra da janela (Fabiano é preso antes do pôr-do-sol). Mais tarde, a iluminação vem da fogueira que o outro prisioneiro acendeu para dar calor e conforto a Fabiano. Luz, na verdade, é um elemento significante dentro da sequência. Na primeira vez que vemos o outro prisioneiro, ele está parado diante da janela em silêncio, com a luz entrando por trás e por cima, dando-lhe uma aura como se fosse Cristo.

Após isso, um efeito similar se dá quando o prisioneiro está ao lado da fogueira. A luz refletida na parede ilumina, outra vez, sua cabeça. Como já sugerimos, o prisioneiro representa, num nível imediato, a libertação de Fabiano da prisão – sua salvação, para manter a metáfora de Cristo – e, num nível mais abstrato, a possibilidade de luta contra os opressores. Essa interpretação é reforçada perto do final da sequência. Com o nascer do dia, o sol nasce sobre a torre da igreja (um plano subjetivo filmado da perspectiva de Vitória), e o bando armado entra na cidade. Um novo dia chegou.

Um julgamento normativo do filme *Vidas secas*, levando em consideração as diferenças entre os dois meios, as circunstâncias de produção e a distância temporal entre as duas obras, seria inevitavelmente aistórico e criticamente suspeito. Como disse acima, a adaptação é mais uma questão de diálogo e admiração do que de diferenças fundamentais entre os autores. As duas obras são obras-primas, que de modo geral compartilham a mesma perspectiva política. Em termos puramente cinematográficos, o filme de Nelson Pereira dos Santos, com seu sóbrio realismo crítico e seu otimismo implícito, representa o melhor do Cinema Novo na sua primeira fase, encontrando o perfeito estilo para trabalhar a temática explorada.

***Randal Johnson** *é professor do Departamento de Espanhol e Português da University of California-Los Angeles. Autor, entre outros livros, de* Brazilian Cinema *(Columbia University Press).*

Bibliografia comentada

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

AVELLAR, José Carlos. *Literatur im Brasilianischen Film/ Brazilian Cinema and Literature/ Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994 (preparado para a 46ª Feira do Livro de Frankfurt, 1994).

No ensaio "O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil", que aparece em três línguas (alemão, inglês e português), o crítico carioca discute os principais componentes da adaptação cinematográfica de obras literárias, incorporando comentários de cineastas que fizeram filmes baseados em obras literárias. É um ensaio extremamente útil, que oferece sugestões e pistas para futuras pesquisas.

BIGNELL, Jonatahn (org.). *Writing and Cinema*. Essex: Longman, 1999.

Dividida em quatro partes, essa coletânea reúne quinze ensaios que exploram temas relacionados à escrita para o cinema; escrita no cinema; transformação da escrita em cinema (adaptação); e escrita sobre o cinema. O volume mostra a complexidade das relações entre literatura e cinema e abre novas frentes de investigação, especialmente na seção sobre a escrita no cinema, isto é, a escrita como elemento gráfico do cinema.

CARTMELL, Deborah *et al*. (orgs.). *Pulping Fictions: Consuming Culture across the Literature/ Media Divide*. Londres: Pluto Press, 1999.

Com um título que se refere a Quentin Tarantino, esse volume, com dez ensaios, explora a tensão entre o cinema popular (em termos de bilheteria) e a chamada "alta cultura" numa era em que, na universidade inglesa ou americana, é tão (ou mais) provável um aluno estudar *Batman* ou *Star Trek* do que Milton e Shakespeare. Inclui artigos sobre a adaptação e o "mistério" da versão original; vampiros cinematográficos; Shakespeare; Frankenstein; *Bill and Ted's Excellent Adventure*; Robin Hood de acordo com Mel Brooks (*Men in Tights*); e questões relacionadas à paródia e ao pastiche.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

Esse livro oferece um estudo detalhado das versões literária e cinematográfica de *Macunaíma*, dentro do contexto mais amplo do modernismo e do Cinema Novo. Depois da contextualização, faz um estudo comparado da estrutura narrativa das duas obras, baseando-se na *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos, antes de fazer uma análise do filme, sequência por sequência.

NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. New Brunswick / Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

O volume reúne doze ensaios sobre a questão da adaptação cinematográfica de obras literárias. O objetivo da edição é preencher um vácuo causado pela falta de avanços críticos e teóricos sobre as relações entre literatura e cinema. Inclui ensaios de André Bazin, Dudley Andrews, Robert Ray, Robert Stam e Darlene Sadlier, entre outros, que versam sobre múltiplas questões: teorias da adaptação; adaptação e censura; Welles e Shakespeare; Nelson Pereira dos Santos e a política da adaptação; e *Emma* em Los Angeles (um artigo sobre o filme *Clueless*).

Notas

[i] Menciono esses filmes por serem acessíveis em vídeo, na Coleção Brasilianas, produzida pela Funarte. Há, naturalmente, muitos outros que poderiam ser incluídos.

[ii] Ver Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein, *Terra estrangeira* (Rio de Janeiro: Rocco, 1996), p. 5.

[iii] Para uma análise desse aspecto do filme, ver Darlene J. Sadlier, "*The Politics of Adaptation: how Tasty Was my Little Frenchman*", em James Naremore (org.), *Film Adaptation* (New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2000), pp. 190-205. A questão da linguagem escrita num filme é um assunto que vários estudiosos estão abordando. Ver, por exemplo, Jonathan Bignell (org.), *Writing and Cinema* (Essex: Longman, 1999).

[iv] José Carlos Avellar, *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994), p. 124.

[v] Geraldo Carneiro, "Uma alucinação provocada pela febre de utopia", em Nelson Rodrigues Filho (org.), *Letra e imagem: linguagem/linguagens* (Rio de Janeiro: Uerj/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994), pp. 57-62.

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

[vi] Luiza Lobo, “A hora da estrela: o filme e a novela”, em Nelson Rodrigues Filho (org.), op. cit., pp. 63-71.

[vii] Ana Cristina de Rezende Chiara, “Duas ou três palavras sobre um triângulo regular…”, em Nelson Rodrigues Filho (org.), op. cit., pp. 53-55.

[viii] Nos anos 1940, o produtor americano David Selznick fez uma pesquisa que indicou que poucos americanos haviam lido *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, apesar de ser um clássico da literatura europeia. Portanto, ele se sentia à vontade para tomar liberdades com a adaptação do romance. Já que muitos conheciam *E o vento levou…*, de Margaret Mitchell, Selznick insistia numa maior “fidelidade” ao enredo do romance. É claro que a preocupação de Selznick era mais mercadológica que estética, mas permanece o fato de que a pretensa fidelidade só é exigida em determinadas situações. Ver James Naremore, “Introduction: Film and the Reign of Adaptation”, em James Naremore (org.), *Film Adaptation*, cit., pp. 11-12.

[ix] Há, de fato, casos de filmes feitos sem ou quase sem imagens visuais. O mais recente talvez seja *Branca de Neve* (2000), do cineasta português João César Monteiro.

[x] Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, Coleção Arquivos, vol. 6 (Paris/Brasília: CNPq, 1988), p. 5.

[xi] O subtítulo original do filme, como consta no roteiro, era *O herói de mau caráter*.

[xii] Federico de Cárdenas & Max Tessier, “Entretien avec Nelson Pereira dos Santos”, em *Études Cinématographiques*, Le “Cinema Novo” Brésilien (1), n. 93-96, Paris, 1972, pp. 61-74.

[xiii] Ver Affonso Romano de Sant’Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, Série Fundamentos, n. 67 (7ª ed. São Paulo: Ática, 1990), p. 167.

[xiv] Ibid., p. 155.

[xv] Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (10ª ed. São Paulo: Martins, 1964), p. 42.

[xvi] Ver a análise de *Vidas secas* como uma “obra de linguagem sobre a não-linguagem” de Affonso Romano de Sant’Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, cit., pp. 155-181.

[xvii] Graciliano Ramos, *Vidas secas*, cit., p. 42.

[xviii] Noel Burch, *Praxis du cinema* (Paris : Gallimard, 1969), p. 144.

[xix] Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminhos* (São Paulo: Duas Cidades, 1972), p. 133.

A Terra é Redonda

© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.